

Revista de Literatura, 2012, julio-diciembre, vol. LXXIV, n.º 148,
págs. 571-586, ISSN: 0034-849X
doi: 103989/revliteratura.2012.02.317

Subjetividad y espacio en *El camino* y *Mi idolatrado hijo Sisí*, de Miguel Delibes

Epicteto Díaz Navarro
Universidad Complutense, Madrid

RESUMEN

Este artículo se centra en el examen de algunas relaciones entre el sujeto y el espacio. En las dos novelas de Delibes existe una preocupación por la infancia, el proceso de formación y el medio social. Una diferencia básica tiene que ver con la separación del medio rural, en *El camino*, y el ciudadano, en *Mi idolatrado hijo Sisí*. La narración no se configura para mantener una tesis, sino que vemos, a través de la tercera persona, del diálogo y el estilo directo libre, una conciencia decidiendo libremente. Si relacionamos los dos textos, su espacio y tiempo, es la segunda la que parece estar en el origen de una configuración social en la que la respuesta del lector debe ser crítica.

Palabras Clave: Miguel Delibes, novela siglo XX, subjetividad, espacio.

Space and subjectivity in *El camino* and *Mi idolatrado hijo Sisí*, by Miguel Delibes

ABSTRACT

This article focuses in the relationships between subject and space in *El camino* and *Mi idolatrado hijo Sisí*, by Miguel Delibes. Both novels show the reflection on infancy, the formative process and the environment. An important difference appears in the contrast of city and the country area, symbolically present and past. In the two texts there is not a single thesis about man and society, but what the reader has, through dialogues, third person narrative and free indirect style, is a consciousness deciding freely. When we try to establish a relationship between both novels, their time and space, it seems that the second could be in the origin of a society that produces a critical answer in the reader.

Key words: Miguel Delibes, XXth-century Novel, Subjectivity, Space.

Los lectores y una buena parte de la crítica han percibido durante medio siglo la calidad de *El camino* (1950), y se ha señalado que en esta obra ya se encuentra el tono más personal de Miguel Delibes y se anticipa una buena parte de la narrativa que se escribe en España en años posteriores. Con las

excepciones que conocemos, Camilo José Cela y Carmen Laforet, la narrativa atraviesa durante los cuarenta una difícil situación, ya que la precariedad de la vida dejaba poco tiempo para novedades artísticas, y habrá que esperar a que poco a poco mejoren las condiciones materiales y a que surjan nuevos talentos y corrientes estéticas¹.

Miguel Delibes comienza a publicar poco después de los autores citados y al recordar aquellos años, con la auténtica modestia que le caracteriza, señala que sus primeras novelas las había escrito de manera intuitiva, como «si construyera un barco», y también añade que cuando escribía *El camino* era consciente de las diferencias que separaban esa obra de sus primeros escritos. Y, en efecto, alguno de sus rasgos serán importantes en la novela de los años cincuenta y buena parte de los sesenta: el personaje múltiple, la reducción temporal y espacial (el presente dilatado), una estructura fragmentaria y la utilización del lenguaje coloquial². Quizá a este respecto, si nos empeñamos en buscar antecedentes, sea necesario puntualizar que la influencia del cine neorrealista italiano es posterior a esta novela, pues las primeras proyecciones en España de esa corriente se realizaron hacia finales de 1951³.

Mi idolatrado hijo Sisí (1953), es la siguiente novela en la trayectoria de Delibes, y de nuevo presenta rasgos diferentes. Cambian las coordenadas espaciales y temporales y en ella la introspección es un elemento fundamental, de manera que como ocurre en otros grandes narradores vemos que el éxito de una fórmula no se convierte en cliché. El espacio, que tan significativo resultaba, presentará ciertas diferencias, al igual que otros componentes narrativos.

Quizá, antes de proseguir con el análisis de la obra de Miguel Delibes, convenga añadir que el espacio literario no había ocupado demasiado la atención de los teóricos hasta que Mijail Bajtín y otros teóricos señalaron su importancia y su indisoluble relación con el tiempo que subraya el concepto de «cronotopo»: las dos dimensiones «se espesan, se encarnan y se convierten en artísticamente visibles». Entre nuestras aportaciones teóricas merecen destacarse las de Antonio García Berrio, Ricardo Gullón y Darío Villanueva, pues han visto la significación que cobra el espacio en la literatura contemporánea, al mismo tiempo que se desarrollan diferentes experimentos en la temporalidad: las vidas que durante veinticuatro horas se reflejan en el *Ulises* de Ja-

¹ José-Carlos Mainer ha señalado, quizá sin que esto suponga una valoración global negativa, que en los cuarenta continúa, más o menos visiblemente, la literatura de la II República, y que la nueva literatura surgiría a comienzos de los cincuenta. Véase Mainer, José-Carlos, *De posguerra (1951-1990)*, 1994, pp.109-112.

² Sobre la importancia de la experimentación temporal y su importancia en otras literaturas, debe consultarse Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, 1994.

³ Según apunta Luis Miguel Fernández, en noviembre de 1951, con la Primera Semana del Cine Italiano, en el Instituto Italiano en Madrid. Véase Fernández, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, 1992, p. 61.

mes Joyce, en el Dublín de comienzos del siglo XX, o los espacios madrileños de comienzos de la posguerra en *La colmena* de Camilo José Cela.

También Antonio Garrido, en *El texto narrativo*, al examinar la tipología del espacio ha señalado que hay que diferenciar entre trama e historia, y que el espacio en la primera debemos relacionarlo con la perspectiva (características, personalidad) del narrador, y cabe distinguir, en líneas generales, los espacios marco de aquellos que influyen en los hechos narrados (como veremos aquí). En distintas épocas, como el Romanticismo y el Realismo, el espacio podrá relacionarse con el estado anímico del personaje y, así, como recordaba Ricardo Gullón, un paisaje es un estado de ánimo⁴.

El «camino», como espacio literario, es un motivo frecuente en la literatura occidental, y sus lejanas raíces, según ha señalado Bajtín, proceden de la antigüedad y la tradición cristiana, de manera que cuando Miguel Delibes bautiza su novela con ese título tiene tras de sí numerosos precedentes. Y es evidente que más que una referencia espacial aquí importa la referencia simbólica, en los múltiples contextos en que la vida puede interpretarse como camino; así puede percibirse una referencia trascendente en la serie de situaciones que, desde el capítulo inicial, tiene ante sí el protagonista, Daniel, «el Mochuelo».

La mayor parte de los críticos ha señalado la importancia que tiene Castilla en la obra de Delibes, sin que se trate de una visión idealizante y des-temporalizada del paisaje castellano. Sara Fernández Medina, en *La novela rural castellana de Miguel Delibes*, señala que ha sido uno de los escritores que de manera reiterada ha denunciado el abandono del campo y la migración a las grandes ciudades españolas como un fenómeno negativo. Grandes zonas que se dedicaban a la agricultura resultarán abandonadas porque los trabajadores tendrán que ir en busca de un mínimo sustento en el sector industrial, lo cual, para el autor, va acompañado de una pérdida de valores humanos⁵.

El camino es una obra clave que empieza a subrayar el conflicto que se da al abandonar una cultura rural, y las consecuencias que acarrea en la identidad personal. Leo Hickey y Alfonso Rey⁶ ven esta obra, al igual que algunas posteriores, como testimonial de la situación que se vive entonces y la definen como un texto poético sobre la niñez en el que la búsqueda de la autenticidad resultaría un problema central.

⁴ Bajtín ha estudiado la importancia de diversos tipos de espacio, como el salón, el castillo o el umbral. El espacio fantástico ha sido brillantemente analizado por Rodríguez Pequeño, Javier, *Géneros literarios y mundos posibles*, pp.128 y siguientes.

⁵ Véase Fernández Medina, Sara, *La novela rural castellana de Miguel Delibes. Historia de un Éxodo*, 2008.

⁶ La bibliografía sobre el libro es amplia y solo cito alguno trabajos fundamentales que se le han dedicado. Cronológicamente, entre los primeros que llaman la atención sobre la novela figuran Hickey, Leo, *Cinco horas con Miguel Delibes*, 1968; y Rey, Alfonso, *La originalidad novelística de Delibes*, 1975; entre otros aspectos discuten la interpretación del argumento como el conflicto entre la vocación del individuo y las imposiciones de la sociedad.

Por otro lado, Sara Fernández Medina señala que *El camino* se sitúa en un momento histórico en que el éxodo a las ciudades es constante pero aún no ha alcanzado las enormes proporciones que adquiere años después. Solo algunos críticos creen que existe en esta novela una postura «anti-progreso» y reaccionaria, lo que, en mi opinión, no parece cierto y, aunque lo fuera, habría que preguntarse si por ello perdería su calidad literaria. La posición de Miguel Delibes, según veremos, tiene que ver con la rememoración de una cultura rural que él conoció y que o bien ha desaparecido o bien está reducida a sus últimos vestigios.

Puede añadirse que respecto a la tradición novelística del XIX y de la primera mitad del XX, el comienzo de esta narración apunta al modelo de la novela de aprendizaje, *bildungsroman*, pero hay que puntualizar que Delibes se ocupa en este relato de un tiempo que se situaría como prólogo, o como sección inicial, de ese tipo de novela: el mundo del que parte el joven para luego llegar a la gran ciudad donde se desarrolla el proceso de aprendizaje. El mundo que encontrará el héroe en la ciudad es el mundo moderno con sus continuos cambios, sus identidades inestables y en el que el personaje pasa a una nueva etapa en su evolución, tras superar una serie de pruebas. Aquí, sin embargo, lo que se narra es el recuerdo, lo anterior a la vida futura, de manera que la distancia que separa al narrador de los hechos es corta, y la visión del mundo del niño transmite los hechos con intensidad, muchas veces con el barniz idealizador de la memoria⁷.

La técnica que sigue la presentación es en parte semejante a la de *Los santos inocentes* y otras narraciones del autor, pues en las primeras páginas no se establecen las referencias espaciales o geográficas, sino que se dan más adelante. Y quizá sea preciso señalar que aunque aquí vamos a referirnos al espacio, en la mayor parte de las circunstancias novelescas encontramos un espacio implícito, a veces indicado pero no descrito⁸. Esto es, la conciencia del personaje y las relaciones humanas constituyen el centro del relato; así, no se describe la casa del protagonista (apenas se dice que las tablas del suelo de madera le permiten a Daniel oír la conversación de sus padres en el piso bajo), ni tampoco otros lugares en que se sitúan los hechos narrados: la iglesia; la fragua, donde trabaja el padre de uno de sus amigos; la cantina de Quino, «el manco», etc; y, por ello, cuando se describe un espacio, aunque sea en escasa medida, cobra especial relevancia.

La ausencia de descripciones podría deberse a la perspectiva infantil que predomina en el texto y, en mucha mayor medida, a un presupuesto que po-

⁷ A este respecto puede consultarse el estudio de Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*, 2001.

⁸ Lo señala acertadamente Alfonso Rey, en el libro citado, y el autor dijo que en esta novela reflejaba la Montaña, uno de los espacios castellanos, mientras otros textos se sitúan en otros espacios de la región.

demostramos inferir al avanzar la lectura: no es necesario describir lo conocido, pues el pueblo del relato es semejante a muchos otros, casi arquetípico, de modo que solo son necesarios unos mínimos elementos para constituir un «mundo posible», según los define Tomás Albaladejo (1991: 20-23), y lo que le singulariza son los seres humanos que lo habitan. En ocasiones, al presentarse un mundo limitado, desde la perspectiva de un niño, encontramos una ausencia de detalles y una forma directa de narrar que, según la crítica, constituiría la segunda etapa en la narrativa de Miguel Delibes⁹.

Al ir avanzando el relato vemos que la vida del protagonista, de sus amigos y de los vecinos de su pueblo, se mantiene dentro de un espacio muy limitado, como si fuera una burbuja que contiene la vida y que limita con lo desconocido. El referente aquí, como tantas veces en la obra del escritor, es el espacio rural y unas formas de vida tradicionales, entre las que destaca un niño que merece el apodo de «el Mochuelo», por su forma de mirar las cosas y las personas¹⁰. En la pequeña población en que vive nunca pasa nada, y se define, aunque no haría falta, como un «pueblecito pequeño, retraído y vulgar», en el que solo se dan pequeños sucesos y actividades que siguen cíclicamente el orden natural, los trabajos en el campo, de manera semejante al «cronotopo idílico» que describía Mijail Bajtín¹¹.

El capítulo III incluye la primera descripción de cierta extensión del espacio narrativo: la acción se sitúa en un pequeño valle, cruzado por una carretera y una vía férrea que, desde Castilla, lo atraviesa de sur a norte, y que corre paralela a un río, de manera que en ese lugar se cruzan la naturaleza y la construcción humana. La presencia de la modernidad, con sus rápidos transportes, resulta ambigua porque en principio no conlleva ninguna consecuencia negativa, al dejar de lado al pueblo y sus habitantes, y al suponer que en una de sus direcciones esas vías van hacia el mar y, por tanto, hacia la libertad y el espacio sin límite¹². Cuando los niños u otros observadores miran el paisaje este se caracteriza por la geometría de sus líneas y colores, y los prados y los maizales se ven al mismo tiempo que coches y trenes que tienen a lo lejos el aspecto de figuritas de un «nacimiento», de manera que resultaría

⁹ Santos Sanz, señala, por una parte, la unicidad en la obra del escritor, y también afirma que probablemente *Cinco horas con Mario* abriría una nueva etapa en la narrativa del vallisoletano. Véase Sanz Villanueva, Santos, *El último Delibes y otras notas de lectura*, 2007, pp.20 y siguientes.

¹⁰ Al espacio en sus novelas, y en otros textos, se han referido múltiples críticos; con respecto a la narrativa breve del autor merecen citarse Sobejano, Gonzalo (ed.), Miguel Delibes, *La mortaja*, 1999; y Villalba, Marina, «El espacio narrativo en el relato corto de Miguel Delibes», *Lucanor* 16 (1999), pp. 43-51.

¹¹ Véase Bakhtin, Mikhail M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, 1981, p. 84 y siguientes.

¹² Quizá podemos ver aquí el recuerdo de «Adiós, Cordera», el magnífico relato de Leopoldo Alas.

un conjunto armónico: las grandes dimensiones quedan, con la comparación, reducidas al interior doméstico y a un elemento fundamental en el espacio familiar en diversos países.

Se trata de un lugar en el que, en general, la vida transcurre despreocupada, al margen de los avances y la evolución de la civilización, y del que el protagonista, y muchos otros, no encontrarían razón alguna para tener que abandonarlo: según se comprueba en el hijo del boticario, que vuelve ocasionalmente de la ciudad, la vida rural de los niños y los adultos contrasta con la soberbia y la artificiosidad de los que han abandonado el mundo campesino, y lo miran con desdén desde la perspectiva que supone la identidad ciudadana. No obstante, es fácil entender la angustia del niño, en la situación de tener que abandonar el espacio en que ha vivido siempre y, por deseo de su padre, ir a estudiar a la ciudad en busca de un porvenir mejor: la noche antes de que el Mochuelo deje su pueblo es el marco en que sucede la novela, pero también vemos que se incluye algo más, parte de las vidas de sus vecinos, que solo puede haber conocido en escasa medida un niño de corta edad. De este modo, a la visión del niño se suma otra visión complementaria, la del narrador en tercera persona que no se utiliza para discrepar sino para ampliar la percepción de Daniel o referir otros aspectos de la vida y dar una mayor impresión de objetividad o, si se quiere, de verosimilitud.

Y es en el citado capítulo III donde se produce una significativa conversación de Daniel con su amigo Roque, «el Moñigo», un niño que se caracteriza por su afición a las demostraciones de fuerza y las peleas, y con el que contrasta su personalidad. Cuando empieza a anochecer los dos niños miran la bóveda celeste y las estrellas, y se preguntan por su situación y la del planeta, y vemos su repuesta ante lo que no puede abarcarse con el sentido común y lo que no comprenden. Dice Roque:

- Mochuelo, ¿es posible que si cae una estrella de ésas no llegue nunca al fondo? Daniel, el Mochuelo, miró a su amigo, sin comprenderle.
- No sé qué quieres decir —respondió.
El Moñigo luchaba con su deficiencia de expresión. Accionó repetidamente con las manos [...] Si una estrella se cae y no choca con la Tierra ni con otra estrella, ¿no llega nunca al fondo? ¿es que ese aire que las rodea no se acaba nunca? [...]
- Moñigo.
- ¿Qué?
- No me hagas esas preguntas; me mareo.
- ¿Te mareas o te asustas?
- Puede que las dos cosas —admitió. (2007: 307-308)¹³.

Se trata de una nueva versión de la conocida reflexión de Pascal «El silencio de los espacios infinitos me aterra». De forma en apariencia casual, se

¹³ Cito por la edición Miguel Delibes, *Obras completas I. El novelista I*, 2007.

alude a un clásico problema del conocimiento, un problema metafísico, si se permite la expresión. Los niños, al igual que su ilustre antecesor, sentirían que el hombre y la Tierra han perdido su antigua condición central. Perciben vagamente el mundo y lo inabarcable del espacio exterior, es decir, lo desconocido que resulta incomprensible.

Las montañas en la lejanía son de una magnitud distinta de aquellas que se sitúan cerca, y también causan miedo en el niño, mientras que el espacio próximo y conocido supone una «vibración vital» que le satisface y le tranquiliza. Como señalaba Ricardo Gullón, en *Espacio y novela*, el ser humano está condicionado por la «atmósfera física y moral» en que vive (1980: 17). Los efectos de la cercanía y la lejanía están presentes en las numerosas secciones en que el narrador, en sintonía con el protagonista, hace referencia al sentido del olfato y las sensaciones que son reconfortantes, como el tacto de la hierba y su humedad, el queso, e incluso los excrementos de vaca; y a ello se suman también sonidos que aluden a un mundo antiguo, como el «chirriante e iterativo» de una carreta de bueyes (un sonido que ya es un eco del pasado).

Los cambios son perceptibles según las épocas del año, y así un día de lluvia no solo cambia el aspecto de los prados y su color verde, también las montañas e incluso el ruido del tren se atenúa: «A veces las nubes se agarraban a las montañas y las crestas de estas emergían como islotes solitarios en un revuelto y caótico océano gris» (2007: 352). La belleza de las imágenes que ve el niño está esbozada por el narrador en palabras que le serían ajenas; y si, por un lado, la lluvia y las tormentas forman parte del ciclo natural, y no afectan negativamente a la vida en el valle, por otro, podría verse cierta ambigüedad en la comparación con el mar y su amenaza inconcreta.

Se comprueba que incluso en los días de lluvia, a diferencia de lo que ocurría en el memorable «Recuerdo infantil» de Antonio Machado, aquí son días que aprovechan los niños para hablar en un pajar, para recapitular sus aventuras pasadas y verbalizar sus proyectos de futuro. La libertad apenas se ve afectada por el mal tiempo, y el pajar es un nuevo ámbito protector desde el que pueden ver la lejanía y soñar. En la niñez se superponen el espacio de la realidad y el espacio imaginado, pero dada la situación de felicidad en que viven Daniel y sus amigos habría pocas diferencias entre ambos.

El río es un elemento que muestra la belleza de la naturaleza y al mismo tiempo expresa también su fuerza, pues sería una corriente de montaña, que solo permite el baño en algunos lugares, como la Poza del Inglés, y al final del texto se convierte en el lado negativo del lugar idílico.

Gonzalo Sobejano, con su habitual perspicacia, señalaba que en la obra de Delibes más que la historia de Castilla, o de nuestro país, más que el mito que se elabora en el fin de siglo (que algunos denominaron del 98), la Castilla y el espacio que se refleja en su obra es el «vivido por propia experiencia» (2003:176-177). Aquí con respecto al río y los demás elementos, la descripción geográfica sigue la designación de lo conocido, de manera que las

indicaciones corresponden a una dimensión local: en el punto de unión de la carretera y el río está la taberna; «a la izquierda» está la quesería del padre del protagonista y «enfrente» de ella se localizan la estación de tren y la casa del Factor. Luego, se entra ya en el pueblo. Vemos así que la descripción corresponde a quien conoce bien un espacio, que constituye un segundo círculo protector alrededor de la casa del que se describen muy pocos elementos. Comienza siendo un espacio imaginado, pues Daniel en la cama recuerda los hechos del relato, y ahí ya surge la oposición clave campo/ciudad, que tiene que ver con su futuro.

La familiaridad se percibe también en los nombres de los personajes, puesto que un pueblo, como cualquier otra sociedad humana, lo hacen «sus hombres y su historia». El tren y la carretera suponen la irrupción del tiempo moderno, estimulan la curiosidad, y su confluencia sería simbólica, puesto que constituiría el punto de encuentro de naturaleza y civilización; a continuación, se sitúan los lugares del pueblo, como el palacio del Marqués o el taller del zapatero, que son tan inamovibles como un monte para Daniel: como dice uno de los personajes en *El 7º día*, de Carlos Saura, en un pueblo nada desaparece por completo.

Resulta curioso que, más adelante, el sermón de don José, el cura, en el que compara la vida humana a un camino, que a veces es áspero y duro, pero que nos habría señalado la Providencia, un discurso importante y ortodoxo en su desarrollo, resulta matizado por un rasgo irónico: mientras escuchan el sermón algunos fieles cuentan las veces que dice «en realidad», la muletilla que utiliza el padre, y que da lugar a que se crucen apuestas sobre el número de veces que la repetirá cada domingo.

Veremos también que la conversación y el pensamiento pueden ser formas de salir del espacio, y si el padre del Mochuelo ha hablado sobre el futuro fuera del pueblo, ya avanzada la novela, en los capítulos IX y XIII, aparece un espacio exótico asociado con la figura arquetípica del indiano, que en este caso tiene una hermosa hija que será el primer amor del protagonista. Esa figura establece una posible semejanza con lo que será el camino de Daniel fuera de su pueblo, al menos la posibilidad de dejar atrás los limitados medios con que cuenta su padre. Este indiano, Gerardo, «el hijo menor de la Micaela», no tenía fama de ser especialmente agudo y sin embargo se hizo muy rico, tiene una hija maravillosa y es el único que no solo va y viene de la ciudad con frecuencia, sino que también viaja a México donde su fortuna sigue aumentando. Y quizá no es casual que sea en su huerto en el que entren a robar manzanas Daniel, Roque y Germán, donde son sorprendidos por la comprensiva hija del indiano que no les castiga ni les denuncia por su acción¹⁴. Precisamente ella está entre quienes prefieren la aldea a otros lugares,

¹⁴ Probablemente, en el origen de la anécdota está la conocida historia del robo de una peras que cuenta San Agustín en sus *Confesiones* (II, 4).

aunque tengan el exotismo de México; es decir, también forma parte de quienes eligen una vida sencilla frente al dinero y las propiedades.

La dimensión temporal que presenta la narración es la de un tiempo marcadamente humano, el transcurrir de los meses, de los años y las estaciones, secuencias que se dan antes de la llegada de la modernidad, que se apunta en las dos líneas que atraviesan el espacio a cierta distancia, la carretera y las vías férreas.

Entre los escasos indicios temporales que se incluyen hay una alusión de pocas líneas a la Guerra Civil, que prácticamente no afectaría al lugar, pues solo temporalmente sufrió ataques aéreos, de los que no se cuentan consecuencias, salvo una cicatriz en una pierna de Roque, el amigo de Daniel. Incluso el que se trate de una alusión a la guerra del 36 se deduce de la edad del afectado y de que la geografía sea la de nuestro país, pues no hay referencias explícitas en el texto, y no resultaría exagerado relacionar esta omisión con los años en que se publica este relato.

El asunto de la novela y la visión reiterada del niño dotan de suficiente ambigüedad al texto y se muestra que no todo es idílico en ese lugar, y que hay elementos que cabe relacionar con una crítica social en la que Miguel Delibes, junto a Carmen Laforet, ocuparía un puesto adelantado. Esa crítica se vería en escenas y detalles circunstanciales, como la creación del cine en el pueblo, la institución de la censura por la escasa moral de las películas y su posterior cierre; o por el tratamiento que reciben Pancho, «el Sindió», un ingenuo ateo, y los escasos personajes que se manifiestan contrarios a las «Guindillas», las hermanas que encarnan el poder social y, sobre todo, la opinión pública en el pueblo. Delibes, en tono menor, despliega una labor crítica en la que las fuerzas sociales y los mecanismos de poder aparecen desconectados de la realidad, prohibiendo aquello que es muy difícil evitar (como el contacto de los novios en la oscuridad del cine) y en lo que reiteradamente fracasarán; mientras, por otro lado, la figura del sacerdote es claramente positiva, aunque colabore con las «Guindillas» en alguna de sus campañas «purificadoras». Por supuesto que no se trata de una novela que abogue por una revolución social, pero sí hay suficientes elementos para poner en duda un poder absoluto, indiferente al sentido común y a la tolerancia, y así no es casual que Paco, el herrero, uno de los personajes que llevan una vida independiente, sea objeto al mismo tiempo del rechazo de las «Guindillas» y de la admiración del protagonista.

Quizá convenga matizar que pocos poderes son realmente efectivos en el pueblo, desde luego no se perciben aquellos que se sitúan en la lejanía, en un más allá cuyos ecos se apagan en esa pequeña sociedad. El escritor, con mano maestra, evita diseñar un cuento maravilloso, y por otro lado, no puede ser explícito, de manera que, como ocurrirá a lo largo de la posguerra, induce al lector a leer entre líneas.

Si prestamos atención al decurso de lo narrado vemos que la novela refleja también el camino que ha llevado al presente, al momento dilatado en

que Daniel recuerda su pasado. En el presente, el niño tiene 11 años y se da cuenta de que lo transcurrido no tiene vuelta atrás, especialmente con los dos hechos que fijan el final del relato: la muerte accidental de su amigo Germán, y su inminente salida del pueblo. Germán ha tenido mala suerte y en un fatal accidente en el río ha perdido la vida, lo que supone una auténtica desgracia para sus amigos, para su familia y todo el pueblo, que siente profundamente la pérdida. Ahora bien, junto a la tristeza que conlleva esa muerte hay algunos atenuantes que señalo brevemente: así, el penúltimo escenario en la narración es el cementerio local, que es descrito con brevedad y presenta algunos elementos inesperados:

...el cementerio del pueblo era tibio y recoleto y acogedor. No había mármoles, ni estatuas, ni panteones, ni nichos, ni tumbas revestidas de piedra. Los muertos eran tierra y volvían a la piedra... En derredor de las múltiples cruces, crecían y se desarrollaban los helechos, las ortigas, los acebos, la hierbabuena y todo género de hierbas silvestres. Era un consuelo, al fin, descansar allí, envuelto día y noche en los aromas penetrantes del campo. (2007: 432-433)

Es decir, no hay construcciones humanas que intenten perpetuar lo que naturalmente es finito, sino que solo contiene la tierra, como seno materno. No hay signos de la muerte ni de la pompa mundana; solo la cruz señala cada individuo, y el narrador subraya la presencia de la naturaleza, la belleza y el olor de las plantas, con lo que el fin del amigo es una vuelta a la tierra en la que puede percibirse la resignación cristiana. A pesar de la tristeza de ese día, de la presencia de las nubes y la lluvia, se da el consuelo de que no desaparezca el ciclo vital y de que no se trata de un adiós definitivo. Poco después, cuando Daniel se da cuenta de que tiene que salir de su pueblo siente por primera vez la soledad, puesto que fuera ya no formará parte del medio, y solo quien siente algún consuelo puede decir que un cementerio es «acogedor», que es la palabra precisa empleada por el narrador.

Al final la salida del pueblo del niño, percibida en términos espaciales, puede ser interpretada como la oposición campo/ciudad, como disyuntiva en el camino vital de cada individuo (tal y como comentaba en un sermón don José), y a pesar de que todo el pueblo se muestra a favor del progreso, en las visitas de despedida que realiza con su padre, él siente que su elección es equivocada. En este desenlace no se elimina la ambigüedad pues la respuesta, puramente emocional, a pesar de que hayamos tenido pruebas suficientes de su inteligencia, es la de un niño.

En el Discurso de ingreso en la Real Academia, Miguel Delibes resumía una parte de sus preocupaciones que podemos encontrar en muchas de sus obras. Allá por el año 1975, señalaba el precio que nuestra cultura ha tenido que pagar por la industrialización y el proceso de modernización:

Desde mi atalaya castellana, o sea, desde mi personal experiencia, es esta problemática la que he tratado de reflejar en mis libros. Hemos matado la cultura cam-

pesina, pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble. Y la destrucción de la Naturaleza no solamente es física, sino una destrucción de su significado para el hombre, una verdadera amputación espiritual y vital de este (1975: 69)¹⁵.

No es solo la perspectiva del protagonista la que encontramos en la novela de Miguel Delibes, aunque sea la preponderante, ya que la impresión que recibe el lector es la de la relación entre el niño y un mundo que seguirá existiendo cuando él vaya a la ciudad, cuando cambie lo conocido por la incertidumbre. La valoración del lector, cuando se publicó la obra, apuntaba a un pasado más o menos remoto, al margen de la Guerra Civil y sus consecuencias, de manera que la novela no debía entenderse como síntoma de una crítica general al régimen que gobernaba el país, pero tampoco como una evasión hacia un mundo totalmente imaginario.

Mi idolatrado hijo Sisí (1953) supone un nuevo paso y una dirección personal no exactamente acorde con la tendencia central de los años cincuenta. Dicho de otra manera, cuando ya dominan la escena literaria las novelas objetivistas, y cunde el desprestigio del análisis psicológico, Delibes nos propone acercarnos a un personaje llamado Cecilio Rubes, y a una época histórica alejada del presente, que era la temporalidad que buscaban reflejar los neorrealistas y los novelistas sociales. No cabe duda, que tal distancia histórica podría ser un simple disfraz, pero algunos indicios en el relato apuntan a una temporalidad que habría dado origen al presente.

Puede parecer también paradójico prestar atención al espacio en una novela en que hay muy pocas descripciones, pero aquí también las escasas menciones que encontramos se constituirán como «indicios», según los denominaba Roland Barthes en su «Introduction à l'analyse structurale des récits» (1977), y veremos como una buena parte de los espacios aludidos corresponde a una diferenciación masculino/femenino, donde radica buena parte del potencial crítico de la novela.

Para conocer a Cecilio, según muestra el narrador en tercera persona, hay que conocer el interior y no el exterior y sus signos sociales y culturales, y por ello el texto se centra desde el comienzo en unas divagaciones que tratan del fracaso de su matrimonio y de sus aspiraciones como hombre de negocios. La escena inicial de la novela tiene un sabor dickensiano pues Cecilio, el dueño del negocio, en el día de Navidad, le dice a su contable «Hoy no me siento un poco mejor, sino más duro de corazón que de ordinario» (2007: 451)¹⁶. Como si estuviéramos en una escena de *Christmas Carol*, la carencia de emociones del jefe contrasta con la fecha, y el testigo es el modesto empleado que vive feliz con su numerosa familia y le recomienda que tenga un hijo.

¹⁵ Véanse el esclarecedor comentario de Rey, Alfonso, en el libro citado, y el de Agawu-Kakraba, Yaw B., *Demythification in the Works of Miguel Delibes*, 1996, pp.69 y siguientes.

¹⁶ Las citas de esta novela proceden también de su edición en las *Obras completas* (2007).

El espacio aparece así en función de la personalidad que se da a conocer, y mientras que de la ciudad en que vive apenas se dice nada, de su negocio y de su casa se da una escueta información: el establecimiento «Cecilio Rubes. Materiales higiénicos» tiene el aspecto de un negocio moderno, pues está bien iluminado y es amplio, pero cuando, a la tarde, le llega una luz verde a través de los ventanales (suponemos que procede de un letrero de neón) los objetos que se exponen tienen «la incierta y rígida pasividad de un campamento abandonado» (2007: 451), una comparación que procedería de la visión del personaje, ya que se encuentra deprimido y sin ganas de vivir. En una breve conversación con su empleado, Cecilio menciona las guerras de Francia y Portugal y la revolución rusa, pues la acción se sitúa exactamente en la Nochebuena de 1917, y la respuesta pragmática de su contable es que se olvide de esos conflictos: «Tal vez ganemos más limitando nuestro mundo a las paredes de nuestra casa; ello es un poco egoísta, pero es mejor» (2007: 452).

Tales convicciones, según comprueba el lector, son compartidas por el protagonista, pues sus preocupaciones se centran exclusivamente en su negocio, su confort y una felicidad que no ha alcanzado, mientras que la distancia que manifiesta con respecto a su mujer resulta muy poco generosa. Para él, Adela era un vago objeto de deseo en el pasado y ahora se ha convertido en una parte de su vida que le resulta incomoda, con la que no se siente a gusto ni quiere compartir su tiempo, ni siquiera durante la Navidad.

Así no es de extrañar que la casa sea para él un símbolo de estatus social, situada en un edificio con escalinata de mármol blanco, alfombrada con esmero y con una barandilla de hierro forjado y caoba. Ya dentro de su domicilio vemos que se mira en el espejo buscando reconocerse, y luego bebe en exceso resultando incorrecto en la conversación que mantiene durante la cena con Adela. Es entonces, en esa noche, cuando por primera vez siente que, por sus «muebles pesados y brillantes», el comedor es excesivo para él y su mujer, dos personas que tienen que situarse a gran distancia. Quizá si esto es así es porque hasta ahora solo le ha preocupado la exhibición de su posición económica, ser valorado por lo que tiene. No obstante, entre los pequeños incidentes también esa noche ocurrirá un hecho singular: tirará un biombo al suelo para ver a su mujer, a la que no había podido ver en la intimidad hasta entonces.

La narración alterna escenas dialogadas que se ajustan a lo que sabemos gracias a la omnisciencia del narrador, y por tanto no existe discrepancia entre su voz y lo que hacen o dicen los personajes. El primer día del relato da paso a que su mujer confiese que está embarazada y, ante esa sorprendente noticia, pues llevaban años ya casados y él no quería tener niños, la reacción del protagonista es salir a dar un paseo a las calles o al menos así parece, ya que poco después sabremos que se dirige a casa de su amante.

En una breve retrospectiva se nos informa de cómo surgió su relación con Paulina, viéndose favorecida, como lo fue con su mujer, por las diferencias económicas. La casa en que vive la amante no es descrita, y la narración se centra

en la desorientación de Cecilio, que se siente atraído por ella, a diferencia de lo que ocurre con su mujer, y vemos la actitud desinhibida de ella mientras empiezan a bailar al son de un gramófono y no da muestras de que le afecte la noticia. Inmediatamente, el narrador añade: «Debajo del ventanal corría el río sucio entre los chopos agarrotados» (p.481). No parece casual que la escena de la tentación, donde él percibe la forma de las caderas y la belleza de la mujer, tenga como continuación esa breve descripción. La «suciedad» y la «deformación» no parecen ser solo un elemento espacial sino que también aludirían al egoísmo del personaje, que en medio de su desorientación decide ir a misa. En esta, y en otras ocasiones, veremos que la asistencia al rito es solo una obligación social, y no manifiesta una auténtica conciencia cristiana.

La siguiente sección tiene como foco a Adela, sus reflexiones sobre el pasado y el presente, que realiza en la situación solitaria que conoce el lector. En ella vemos que como resultado del matrimonio a ella se le ha prohibido salir de casa con libertad, gozar de independencia de movimientos, pues los celos de Cecilio lo impiden. Tal y como han señalado, entre otros, Bridget Aldaraca¹⁷ comprobamos que los espacios en que se desarrollan los diálogos, casi siempre aludidos pero no descritos, siguen un mismo patrón: la mujer se ve relegada al espacio privado, al hogar, donde su misión es cuidar la casa, desempeñar la función de ama de casa y vigilar todo en función de los gustos y deseos del marido.

Según la ideología patriarcal, el espacio público y las actividades económicas están reservadas al hombre, y este es el que tiene que luchar en un mundo en el que la supuesta debilidad y la falta de experiencia de la mujer le vedan la entrada. Lo mismo ocurre también con su amante: las citas que tienen, con una sola excepción, se dan en su casa y siempre son recurrentes los indicios de que lo único que le interesa allí es la satisfacción de sus instintos. Cuando la amante quiere conocer a su hijo, y urden una estratagema para que pueda verlo en el parque, Cecilio solo experimentará desagrado por las miradas que los hombres dirigen a la atractiva Paulina. El tercer espacio, también cerrado, y que aparece menos, es la casa de la madre de Cecilio, donde se percibe el rechazo brutal hacia Adela por parte de su suegra, entre otras razones por provenir de un nivel económico inferior. También de esta casa conocemos pocos elementos, pero mientras que en casa de la amante el elemento más significativo es el gramófono, en la de la madre, se nos dice, en una única sección en que el punto de vista corresponde a Adela, que «jamás entraba el sol y en cada esquina tropezaba uno con viejas vitrinas cargadas de viejos objetos con polvo de siglos. Toda la casa tenía una rigidez apergaminada y lóbrega» (2007: 500-501). Esta única percepción es claramente

¹⁷ Véase Aldaraca, Bridget, *El ángel del hogar*, 1992. Véase también el panorama que ofrece Pérez, Janet en «Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la posguerra y después», 1996, donde se comenta con brevedad esta novela de Delibes, pp. 288-289.

negativa; la ausencia del sol está relacionada con la ausencia de vitalidad mientras que la rigidez correspondería al difícil carácter de ese personaje. Otro lugar significativo de una forma de vida, presente en muchas novelas del XIX y que particularmente podría recordar a *La regenta*, es el Real Club, semejante al Casino, donde se reúnen el protagonista y otros hombres para hablar de la actualidad política, de coches y, como es de esperar, de mujeres.

La historia se narra fundamentalmente desde el punto de vista del protagonista, aunque también aparecen otros, de personajes de relieve, para suministrar varias perspectivas cuyo conjunto resulta en una crítica directa a una mentalidad machista y clasista, hasta que comienza la historia del hijo, Sisí, cuyo nacimiento supone una mejora de las relaciones en el matrimonio que no durará mucho.

En contraste con la historia personal aparecen cada tanto, al comienzo de una sección, algunos titulares extraídos de la prensa contemporánea que tendrían dos funciones: primero, dar una sensación de verosimilitud, pues fechan en un día concreto la acción (por ejemplo, «15 de mayo de 1928») y refieren a hechos de mayor o menor importancia; y, segundo, con la inserción de los anuncios comerciales de la época tenemos la sensación de que algunos «restos» del pasado quedan en el texto y también sirve para mostrar el comienzo de un desarrollo económico que estaba en el mundo exterior en *El camino*, y que aquí veríamos desde uno de sus representantes. Una inundación serviría para que se describa un espacio carente de importancia directa, un cine (564), que también simboliza el desarrollo de la ciudad y el mundo moderno. En otra ocasión, una terrible epidemia de gripe, sirve para que aparezca una breve imagen de la ciudad, una capital de provincias que debe alcanzar cierta extensión:

En la ciudad, el panorama era cada día más sombrío y tétrico. A toda hora se sentía el martilleo cansino de los caballos arrastrando por las calles las carrozas fúnebres. Era como una oleada de muerte, como un lúgubre viento arrasando las calles y las plazas de la ciudad (549).

Se trata de una indicación breve pero suficientemente significativa, en el que la visión colectiva se suma a los temores que tiene Cecilio respecto a su hijo, que ha pasado a ser su preocupación central. No existe una intención descriptiva, de mostrar con detalle el espacio, sino que predomina la sugerencia, y apenas dos detalles, el sonido de los caballos y el simbólico viento, indican la amenaza que siente el personaje. De manera también indirecta, por la intención de seguir la moda que tiene su mujer, sabremos que esta viene impuesta desde París y Madrid, y que esos centros económicos son el punto de referencia en este mundo de la provincia, que bien podría ser Valladolid, aunque no se indique explícitamente.

La fluidez del relato se da al alternar las secciones dialogadas, el relato y los comentarios del narrador, y la utilización del estilo indirecto para reflejar la conciencia del personaje, o en algún caso la de un personaje secundario, como

la madre de Cecilio, que fue infeliz en su matrimonio con un marido que bebía en exceso, y que aludiría al contexto en el que creció el protagonista:

Y ella tuvo siempre los tobillos bonitos y no anduvo remisa en mostrarlos y los hombres se enardecían en su presencia. Total ¿para qué? Los Rubes eran notables en la ciudad y a ella, en principio, le halagó compartir la vida con un Rubes. Un Rubes que, a la larga, resultó más borracho que notable. Luego, la viudez, el reuma, la soledad y una nuera pobre y boba. ¿Era justo ese destino para una mujer como ella? (2007: 501).

También aquí vemos la síntesis que nos presenta en pocas líneas una personalidad que comparte ideología y puntos de vista con Cecilio, y que se expone sin comentario del narrador para que el lector extraiga sus conclusiones. El uso de las interrogaciones y la utilización de los pasados, nos indican que quien pensaba y sentía era el personaje, a cuya conciencia tenemos acceso.

La novela evita los evidentes paralelismos con la novela precedente, y así la parte narrada de la infancia de Sisí se sitúa en la sección central y en el marco de los problemas que tiene el padre y su conducta poco modélica. El niño no va como los demás a la escuela y ha tenido una tutora, de manera que es a los 11 años, cuando entra en contacto con uno de los golfos del colegio que le descubrirá un nuevo mundo. No cabe duda de que pueden compararse las dos infancias, la de Sisí y la del Mochuelo, y es evidente la conclusión que obtendrá el lector: sin que pueda hablarse de determinismo, a la manera de los naturalistas, el medio en que ambos viven es tan radicalmente distinto como lo serán sus respectivas experiencias¹⁸.

Las fechas en que termina el relato corresponden a la Guerra Civil, al momento en que el hijo muere en un bombardeo cuando luchaba en el bando nacional. Se utilizan los titulares de un periódico que indica «1 de enero de 1938», y también en ellos contrasta lo referente a la guerra, con un menú y los anuncios de las películas que se proyectan en los cines de la ciudad. El periodo que comprende la novela sería así de unos veinte años, y su desenlace trágico, con la muerte del hijo y la del padre, víctima de sí mismo, muestra una enorme distancia respecto a *El camino*. Así, en el desenlace de *El camino* encontramos el final de una vida que no es un final absoluto, el comienzo ambiguo de una nueva vida y un mundo que tiene un sentido al margen de los hechos narrados; en *Mi idolatrado hijo Sisí*, aunque Cecilio esté entre los que ganan la guerra, ha perdido a quien daba sentido su vida y la muerte del hijo es una de tantas en la trágica contienda. Su final supone también el de unos valores y un modo de vida periclitados, que solo deja víctimas y un triste recuerdo. Este nuevo mundo, de la capital de provincias que comienza su desarrollo económico, no se divide esquemáticamente en víctimas y verdugos, en absolutos culpables o inocentes, pero casi todas las víctimas ni siquiera se dan cuenta de que lo son: ni la mujer ni la amante signifi-

¹⁸ Véase, al respecto, el comentario de Alfonso Rey en la obra citada.

can nada para una mentalidad que encarna el utilitarismo, el desprecio al otro y el desinterés por cualquier dimensión colectiva. Las nuevas formas de vida han cambiado a un individuo cuyos valores son de manera consciente una apariencia y una simple escenificación de un pasado ajeno.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agawu-Kakraba, Yaw B. (1996). *Demythification in the Works of Miguel Delibes*. New York: Peter Lang.
- Albaladejo, Tomás (1991). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- Aldaraca, Bridget A. (1992). *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. (ed.) Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1977). «Introduction à l'analyse structurale des récits», en Roland Barthes *et al. Poétique du récit*. Paris: Seuil.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Delibes, Miguel (1975). *El sentido del progreso desde mi obra*. Madrid: Real Academia Española.
- Delibes, Miguel. *La mortaja*. (1999) (ed.) Gonzalo Sobejano. Madrid: Cátedra.
- Delibes, Miguel. *Obras completas I. El novelista, I* (2007). Barcelona: Destino.
- Fernández Fernández, Luis Miguel (1992). *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Fernández Medina, Sara (2008). *La novela rural castellana de Miguel Delibes. Historia de un Éxodo*. Texas: Texas Tech University, Tesis Doctoral.
- García Berrio, Antonio (1989) *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Boch.
- Hickey, Leo (1968). *Cinco horas con Miguel Delibes*. Madrid: Prensa Española.
- Mainer, José-Carlos (1994). *De posguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica.
- Pérez, Janet (1996). «Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la posguerra y después», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana. III. La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos.
- Rey, Alfonso (1975). *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Sanz Villanueva, Santos (2007). *El último Delibes y otras notas de lectura*. Valladolid: Ámbito.
- Sobejano, Gonzalo (2003). «El lugar de Miguel Delibes en la narrativa de su tiempo», *Siglo XXI*. 1, pp.176-177.
- Villalba, Marina (1999). «El espacio narrativo en el relato corto de Miguel Delibes», *Lucanor*. 16, pp.43-51.
- Villanueva, Darío 1994 [1977]. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos.

Fecha de recepción: 12 de marzo de 2010

Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2010